

The paper decoded the social and cultural background, collection history of painting of Xiaoxiangtu of Dong Yuan.

对于绘画作品内容进行释读，同对诗词的释读一样，始终存在各种各样的问题，虽然领会绘画的内容、理解、认识绘画的精神旨要由于有比较形象的图像为依据，释读比诗词相对要容易一些，但由于文化背景的不同以及依据不同文本的争议、画家创作此画的意图等不尽相同，随着时间的流逝，许多画面信息很难为观赏者、研究者所把握，甚至几无从理解、深入领会绘画的内容以及精神旨要，甚至出现比诗词理解更为困难的局面，这也许是研究绘画更为吸引人、更具有魅力和挑战等地方。理解、领会一件绘画作品的绘画特征、文化内涵和象征内容的过程作为知识上、精神上的冒险，往往极大地挑战了观赏者、研究者的知识结构和审美趣味，也因而使所得出的结论具有极大的不确定性。对于五代董源《潇湘图》所蕴含人文内容的理解和释读，必然有一个重新认识、重新诠释的过程。在不断的历史释读、诠释、鉴赏过程中，鉴赏家、收藏家、研究人员自然也经历了一种崭新的精神历程，在赋予图像以新观念、新认识、新方法中，也提升了自我的精神境界，并由之掘开了理解、把握、融汇历史的新通道。本文试对董源《潇湘图》出现的社会文化条件和图像内容，试作分析和论断。

一、董源《潇湘图》出现的社会、文化背景

自先秦以来一直有相当数量的关于潇湘意象的诗词、文学作品出现，但鲜见“潇湘图像”的创制。“潇湘图像”的创制，直到唐、五代才成为可能。唐代中期是否出现以潇湘为主体的绘画创作，我们不得而知，但从当时诗人鉴赏山水画引发出来的“潇湘意象”来看，“潇湘图像”某些元素在山水图像中已经出现应该成为一种可能，在诗词创作中潇湘意象一再出现，如以上所引相关诗词，即已充分说明问题。而刘禹锡的《洞庭山》绝句，更让我们感受到潇湘景象形象之优美、感人：

湖光秋月两相和，潭面无风镜未磨。  
遥望洞庭山水色，白银盘里一青螺。

（唐 刘禹锡 《洞庭山》）

无论就审美能力和创作对象上，都已经提供了新的范本和可能。在绘画中有

所表现，应该已经是非常现实的了。且唐人在题画诗跋中也已经开始引入“潇湘意象”，给我们提供了新的论据和参照，如李白《当涂赵炎少府粉图山水歌》说：

峨眉高出西极天，罗浮直与南溟连。  
名公绎思挥彩笔，驱山走海置眼前。  
满堂空翠如可扫，赤城霞气苍梧烟。  
洞庭潇湘意渺绵，三江七泽情洄沿。  
惊涛汹涌向何处，孤舟一去迷归年。  
征帆不动亦不旋，飘如随风落天边。  
心摇目断兴难尽，几时可到三山巅。  
西峰峥嵘喷流泉，横石蹙水波潺湲。  
东崖合沓蔽轻雾，深林杂树空芊绵。  
此中冥昧失昼夜，隐几寂听无鸣蝉。  
长松之下列羽客，对坐不语南昌仙。  
南昌仙人赵夫子，妙年历落青云士。  
讼庭无事罗众宾，杳然如在丹青里。  
五色粉图安足珍，真仙可以全吾身。  
若待功成拂衣去，武陵桃花笑杀人。

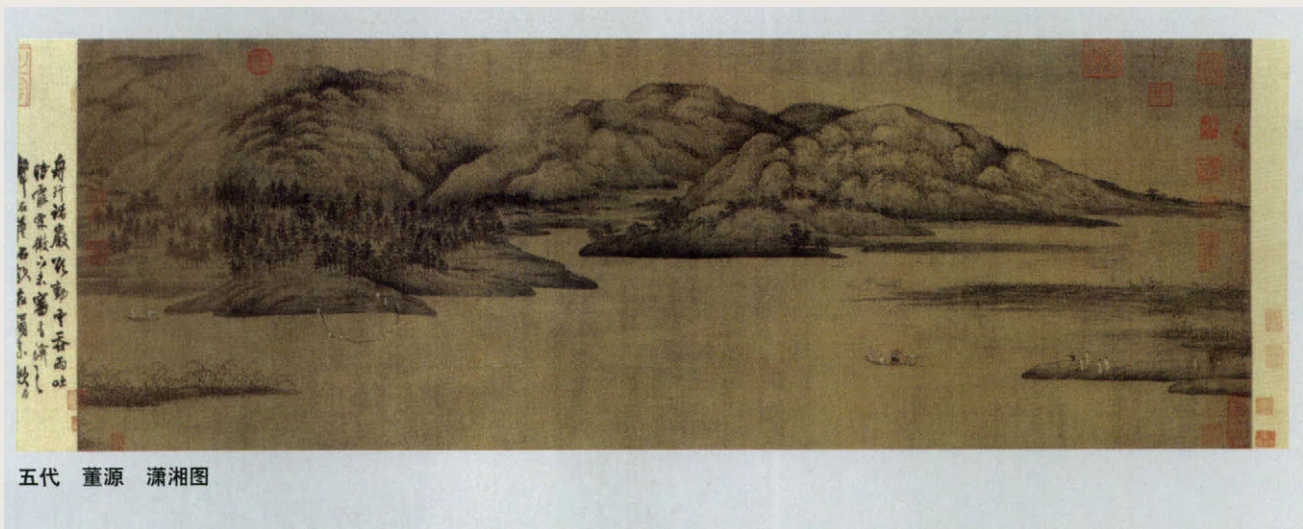
（唐 李白 《当涂赵炎少府粉图山水歌》）

即使不是以“潇湘图像”为画题，而诗人“峨眉高出西极天，罗浮直与南溟连。名公绎思挥彩笔，驱山走海置眼前。满堂空翠如可扫，赤城霞气苍梧烟。洞庭潇湘意渺绵，三江七泽情洄沿”的丰富联想和描绘，也使我们感受到画家在山水图像中传达出来的“潇湘图景”。

借助“潇湘意象”，杜甫也展开了丰富的联想，他题跋说：

堂上不合生枫树，怪底江山起烟雾。  
闻君扫却赤县图，乘兴遣画沧洲趣。  
画师亦无数，好手不可遇。  
对此融心神，知君重毫素。  
岂但祁岳与郑虔，笔迹远过杨契丹。  
得非玄圃裂？无乃潇湘翻？  
悄然坐我天姥下，耳边已似听清猿。  
反思前夜风雨急，乃是蒲城鬼神入。  
元气淋漓障犹湿，真宰上诉天应泣。  
野亭春还杂花远，渔翁暝踏孤舟立。  
沧浪水深青溟阔，欹岸侧岛秋毫末。  
不见湘妃鼓瑟时，至今斑竹临江活。  
刘侯天机精，爱画入骨髓。  
自有两儿郎，挥洒亦莫比。  
大儿聪明到，能添老树巅崖里。  
小儿心孔开，貌得山僧及童子。

若耶溪，云门寺，吾独何为在泥滓？青鞋布袜从此始。



五代 董源 潇湘图

(唐 杜甫 《奉先刘少府新画山水障歌》)

“无乃潇湘翻……墨气淋漓障犹湿，真宰上诉天应泣。……不见湘妃鼓瑟时，至今斑竹临江活”，此一时期，“潇湘景象”已经走进大众的视野。

岑参(约715—770)说的更为明白，他题跋说：

相府征墨妙，挥毫天地穷。  
始知丹青笔，能夺造化功。  
潇湘在帘间，庐壑横座中。  
忽疑凤凰池，暗与江海通。  
粉白湖上云，黛青天际峰。  
昼日恒见月，孤帆如有风。  
岩花不飞落，涧草无春冬。  
担锡香炉缁，钓鱼沧浪翁。  
如何平津意，尚想尘外踪。  
富贵心独轻，山林兴弥浓。  
喧幽趣颇异，出处事不同。  
请君为苍生，未可追赤松。

(唐 岑参 《刘相公中书江山画障》)

“潇湘在帘间，庐壑横座中”，刘相公中书的《江山画障》，已经将“潇湘”留在帘间了。此一时期，潇湘图像的绘制不仅可能，而且应该出现了优秀的作品，可惜由于时代没有留下这一时期的作品，空让人想像而已。

当然，不仅诗人留下了题咏山水画家的鉴赏诗词，给我们留下蛛丝马迹，以探寻此一时期的“潇湘图像”，而且也留下直接描绘潇湘图像的题咏诗词，与钱起齐名的同时代诗人郎士元即有题《三祥图》诗跋，他题道：

昔别醉衡霍，迩来忆南州。

今朝平津邸，兼得潇西游。  
稍辨郢门树，依然芳杜洲。  
微明三峡峡，咫尺万里流。  
飞鸟不知倦，远帆生暮愁。  
涔阳指天末，北渚空悠悠。  
枕上见渔父，坐中常狎鸥。  
谁言魏阙下，自有东山幽。

(唐 郎士元 《题刘相公三湘图》)

明确记载了自己观赏《三湘图》的情形，非常丰富的“潇湘意象”酝酿其中，“潇湘图像”已经被率先创制出来了，由之揭开了后世“潇湘图像”创制的先河。

五代以降，“潇湘图像”被画家更加留意、重视，这当与五代江南地区地方王朝的创建有关，才自觉、不自觉催生了这一图像的创制。五代黄筌、董源作“潇湘图像”，一在西蜀，一在江宁(南京)，“潇湘图像”在这两个地区的出现，应与南唐和西蜀立国有关。如西蜀黄筌的《潇湘八景图》、《潇湘图》，曾被西蜀作为国礼向外赠送，已经具有国家政权和文化创造中心的象征意味了。江南虽是财富之地，物阜民丰，且处于相对的稳定、和平时期，但总体上看，中原地区一直处于主导性地位，在南唐、西蜀统治集团中，确立政权的正统性，则成为迫切的需要，这也是为什么《潇湘图》首先在这里出现的根本原因。同时，南唐、西蜀朝廷重视绘画，招揽杰出画家供职宫廷，才在绘画制度和绘画技术以及绘画观念层面为这一图像的创制提供了可能。当然，潇湘地区优美的环境，尤其具有典型江南平远特

色的自然山川环境，也成为最为重要的条件之一，经过近千年尤其隋唐以来无数诗人、文学家对这一地区有优美自然景色的发现和审美观念的不断酝酿，潇湘地区典型的审美特征和审美观念也逐渐定型，这亦为五代“潇湘图像”的创制提供了基本条件。截至到五代以来，文学、诗词中长期以来酝酿的潇湘意象也更加丰满，如：

洞庭栽种似潇湘，绿绕人家带夕阳。  
霜露蒸干树熟，浪围风撼一洲香。  
洪崖遣后名何远，陆绩怀来事更长。  
藏贮待供宾客好，石榴宜称映舟光。

(唐末五代 齐己 《谢橘洲人寄橘》)

诗词中的潇湘景象如此形象可感，完全是一幅天然优美秀丽的《潇湘》画图了。这也为这一时期画家之笔逐渐触及到这一领域，具备了新的人文基础。“潇湘意象”在五代时期从神话、文学、诗词领域走入图像之中，开始进入了绘画史关注的范畴之中。

## 二、董源《潇湘图》的收藏、流散状况

董源《潇湘图》自绘制创生以来，经历了一个收藏、流散的历史过程。南唐时期，董源此件作品虽然未有明确著录，但被南唐宫廷收藏的可能性很大。即使不为宫廷所收，亦有可能落入了具有文化背景的士大夫之家。南唐亡国后，董源《潇湘图》或作为战利品收归宋宫廷所有，即使不是这一时期收归宋宫廷，但最迟在北宋初期，经过宋太宗等几代帝王在江南书画、典籍的搜访活动中，收归来到宫廷当极有可能。所以





才能在宋末被明确著录在《宣和画谱》中。

宋末元初，著名书画收藏、鉴赏家周密(1232—1298)将董源的《潇湘图》一件作品著录于《云烟过眼录》中：

董元《河伯娶妇》一卷，长丈四五，绝佳，乃着色小人物，为娶妇故事。

(南宋 周密 《云烟过眼录》)

周密所谓董元的《河伯娶妇》，即是董源《潇湘图》原件，但肯定了。明代大书画家、收藏家董其昌所激赏的董源的《潇湘图》。虽然不能明确肯定即是董源《潇湘图》原件，但基本肯定了董源此件《潇湘图》的存在。元代著名书画家赵孟頫亦收藏了这件作品，以后又被宋末元初著名收藏家庄肃所收藏：

赵子昂己未自燕京回，所收书画内，有董源《河伯娶妇》一卷，长丈四五，山水绝佳，乃作着色小人物，为娶妇故事，今归庄肃。(北京故宫博物院藏《潇湘图》题跋)

倪瓒《清秘阁藏画目》亦记载了董源《河伯娶妇图》，亦曾经倪瓒收藏。

明代以来，有关董源《潇湘图》的收藏著录逐渐多了起来，尤其得董其昌激赏，重新将此件作品定名为《潇湘图》，使董源《潇湘图》广为世人所知，成为被收藏家、画家心仪不已的铭心绝品。明末，董源《潇湘图》又归河南睢阳人袁枢(兵部尚书袁可立子)所收藏：“思翁(董其昌)歿后，为中州袁伯应(袁枢)所得。伯应名枢，乃思翁年侄。崇祯十五年榷浒墅，购诸其家，亦私记于后。王觉斯跋云：袁君收藏如此至宝，葵邱城堕家失，有此数帧不宜郁宜快也”(清 姚际恒 《好古堂家藏书画记》)。上面钤印了袁家的收藏鉴赏印记：“袁枢私印”、“袁枢之印”、“睢阳袁氏家藏图书记”、“袁枢鉴赏书画之章”、“袁枢印信”、“伯应”等印记。根据记载，崇祯十五年(1642年)年，袁枢的家乡河南睢州遭到李自成的袭扰和河决水灾，袁可立所藏书画及数万卷藏书全部毁弃不存。令人庆幸的是，此件藏品连同《夏山图》、《萧翼赚兰亭图》等数幅藏品为

袁枢随身携带到江苏浒墅钞关寓所内，因而幸免于难，得以流传下来。入清后，董源《潇湘图》入藏清内府，被著录于《石渠宝笈三编》中。

清末民初，董源《潇湘图》又再度遭遇了辗转流藏的命运。先被溥仪盗出宫外，以后又被带到了长春，收藏于伪满皇宫小白楼中。抗日战争后，董源《潇湘图》从长春伪满皇宫重新流落民间，为私人所收。北京玉池山房收购此件藏品后，出售给了著名画家张大千，被张大千带到香港。1952年，张大千在香港将董源《潇湘图》捐卖中国政府，重新回到国家手中，董源这一重要的山水画作品得以重新回宫，入藏北京故宫博物院。

### 三、收藏家、鉴赏家对董源《潇湘图》的不同释读

五代时期不少画家都曾经绘有《潇湘图》，如西蜀黄筌的《潇湘八景图》、《潇湘图》李 《潇湘烟雨图》、南唐董源的《潇湘图》等。据画史记载：

黄筌，字要叔，成都人。十七岁事王蜀后主为待诏，至孟蜀加检校少府监，赐金紫，后累迁如京副使。善画花竹翎毛，兼工佛道人物、山川、龙水，全该六法，远过三师。……有四时山水、花竹、杂禽、鹭鸟、狐兔、人物、龙水、佛道、天王、山居诗意、潇湘八景等图传于世。

(宋 郭若虚 《图画见闻志》卷二)

曾创作了“潇湘图像”，可惜已经三已经散佚不见。南唐董源创作的《潇湘图》(北京故宫博物院藏)则非常幸运，躲过了历代兵火的毁坏和岁月的湮没，被保存下来，一直流传到了现在，成为历代收藏、鉴赏家一再收藏、关注、释读、研究的对象。

相对于宋末来说，五代宋初的历史并不久远，因而这一时代的书画鉴定专家尚能正确释读出这一绘画作品的主题和图绘内容，对于董源《潇湘图》的图像内容，尚无疑义，因而没有见到释读的有关记载。到了宋末元初，则发生了新的变化，著名书画收藏、鉴赏家周密(1232—1298年)将其定为《娶妇图》，著录在他的收藏专著《云烟过眼录》中。这件作品作为河伯娶妇故事的图绘也就为收藏家、鉴赏家所认可，辗转流传下

来：

董元《河伯娶妇》一卷，长丈四五，绝佳，乃着色小人物，为娶妇故事。

（南宋 周密 《云烟过眼录》）

赵子昂己未自燕京回，所收书画内，有董源《河伯娶妇》一卷，长丈四五，山水绝佳，乃作着色小人物，为娶妇故事，今归庄肃。

（北京故宫博物院藏《潇湘图》题跋）

以周密为代表的宋元鉴赏家的这一认识并不失其合理性，从绘画所要表现的整体性精神观念而言，从画家所要表达的观念层态而言，应该包含这一精神层次态、观念层态的内容。如果将释读的对象仅仅局限在风俗画、神话故事题材（“河伯娶妇”）这一层面，此件绘画作品仍属于一般山水画、风俗画、神仙故事范畴，自有其原始的图像生发意义和价值。但如果始终以这一角度来释读者件作品，其蕴含的更深层态但人文观念、人文价值也就得不到昭显，会使绘画深刻的人文内涵令人遗憾地隐退到历史的深处，其更重要的精神内容也就蒙昧不明，因而此画也就显现不出更深的人文内了涵。如果人们忽略更深层态的人文价值，不能领会其隐藏的内在人文观念，此画的艺术价值、历史价值也就算不得很高。

这一状况到了晚明董其昌所处到时代，开始发生进一步的变化。明代书画鉴赏家、书画家董其昌收藏了此件作品：

董北苑《蜀江图》、《潇湘图》，皆在吾家。笔法如出二手。又所藏北苑画数幅，无复同者。可称画中龙。

（明 董其昌 《画禅室随笔》）

余家所藏北苑画，有《潇湘图》、《商人图》、《秋山行旅图》。又二图，不着其名，一从白下徐国公家购之，一则金吾郑君与余博古。悬北苑于堂中，兼以倪黄诸迹，无复于北苑着眼者，正自不知元人处耳。

（明 董其昌 《画禅室随笔》）

董北苑《潇湘图》、江贯道《江居图》、赵大年《夏山图》、黄大痴《富春山图》、董北苑《征商图》、《云山图》、《秋山行旅图》、郭忠恕《辋川招隐图》、范宽《雪山图》、《辋川山居图》、赵子昂《洞庭二图》、《高山

流水图》、李营丘《着色山图》、米元章《云山图》、巨然《山水图》、李将军《蜀江图》、大李将军《秋江待渡图》、宋元人册叶十八幅，右俱吾斋神交师友。每有所如，携以自随，则米家书画船，不足羨矣。

（明 董其昌 《画禅室随笔》）

董其昌见到此画后，不同意前人的论定，他说：

余藏北苑一卷。谛审之，有二妹及鼓瑟吹笙者；有渔人布网捕鱼者，《乃潇湘图》也。盖取“洞庭张乐地，潇湘帝子游”二语为境耳。余亦尝游潇湘道上，山川奇秀，大都如此图。而是时方见李伯时潇湘卷，曾效之作一小幅。今见北苑，乃知伯时虽名宗，所乏苍莽之气耳。（明 董其昌 《画禅室随笔》卷二·画源）

此卷余以丁酉之月得于长安，卷有文寿承题，董北苑字失其半，不知何图也。既展之即定为《潇湘图》，盖《宣和画谱》所载而以选诗为境，所谓：“洞庭张乐地，潇湘帝子游”。

（明 董其昌 《画禅室随笔》）

凭其深厚的文化修养确认这件作品绘制的内容不是《河伯娶妇》故事，当是《宣和画谱》所记已失传的董源《潇湘图》（故宫博物院藏），为此件作品翻案。并认为是根据南朝谢朓“洞庭张乐地，潇湘帝子游”诗意而创制的山水画作品。董其昌的这一释读，将董源创作所依据的文化母本作出了新的置换，从“河伯娶妇”、“风俗”取材转向诗意的图像诠释，认为《潇湘图》的创制，当来自六朝谢朓的文学作品。如此大胆的立论，对于不熟悉中国文化史的一般画家来说，简直不可思议，甚至会认为董其昌是无中生有，信口雌黄。然而只要我们认真研究，便会发现其中深刻的思想意蕴，从而在历代有关《潇湘图》图像中所蕴含的思想情感，也就不难把握了。

董其昌认为谢朓《新亭渚别范零陵云》诗句“洞庭张乐地，潇湘帝子游”是董源所作《潇湘图》描绘的主题。“洞庭张乐地，潇湘帝子游”为谢朓《新亭渚别范零陵云》中的诗句，全诗如下：

洞庭张乐地，潇湘帝子游。

云去苍梧野，水还江汉流。

停骖我怅望，辍棹子夷犹。

广平听方籍，茂陵将见求。

心事俱已矣，江上徒离忧。

这显然是一种全新的释读，也许更符合画家的创作意图。如果董其昌的这一新论断属实，此件作品的人文价值无疑将获得极大的提升。但“游潇湘”之帝子究竟为谁，历史上一直有不同的说法，只有弄清画中人物的具体身份，对于进一步释读绘画的内容，才具有重要的参考意义。董其昌确认《河伯娶妇图》是《宣和画谱》所记已失传的董源《潇湘图》，并认为是根据南朝谢朓“洞庭张乐地，潇湘帝子游”诗意而创制的山水画作品。这一释读将董源创作所依据的文化母本作出了新的置换，从“河伯娶妇”、“风俗”取材转向诗意的图像诠释，将图中所谓的五代风俗意象直接推向了六朝时代，接通了六朝文化脉气和精神意象。也许只有象董其昌这样进行诗意地释读、诠释这一山水图像，也才可能有书画鉴定史上这段奇妙的鉴定公案的发生。

四·董源所绘“游潇湘帝子”的四种依据文本及其蕴含的贬谪、正统、隐逸思想意象

“游潇湘”之帝子究竟为谁，历史上一直有不同的说法，只有弄清画中人物的具体身份，才能进一步释读绘画的内容。推究文献记载中“游于潇湘的帝子”，约有四种文本可供参考，即：

其一、神人为天帝之女说；

其二、神人为“黄帝”（“帝子”）说；

其三、神人为湘水之神（配偶神）说；

其四、神人为尧之二女、舜之二妃（娥皇、女英）说。

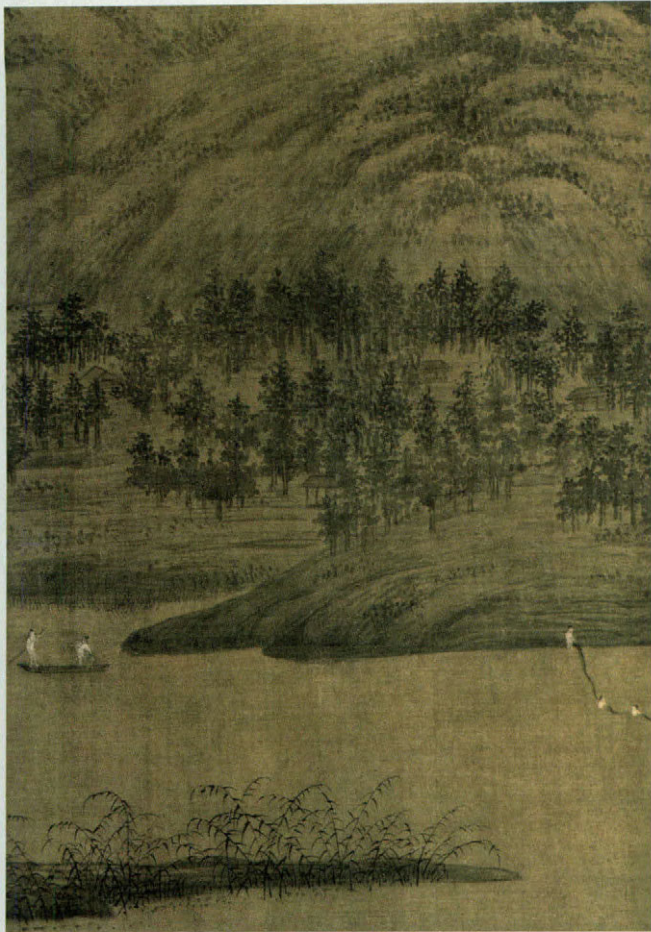
其一、“天帝二女”说

根据《山海经》的记载：

又东南一百二十里曰洞庭之山，帝之二女居之，是常游于江渊。澧沅之风交潇湘之渊，是在九江之间，出入必以飘风暴雨。（《山海经·中山经》）

郭璞（276—324年）《山海经》注又补充说：天帝之二女，而处江为神，即《列仙传》江妃二女也。认为天帝二女是湘水之神，潇水、湘水为天帝二女所辖的范围，二女常游所辖属之地，而能与人感通，当在情理之中，但作为自然





《潇湘图》局部

神灵，与人的距离很远，出入辄“飘风暴雨”，董源所《潇湘图》所描绘的神人不会为此二女神，当可排除。但由于董源《潇湘图》所描绘的对象是常游于江渊的“帝之二女”。从《潇湘图》表述的人本意义说，从观念生发史上说，应该有此最原始的精神意象，作为其精神意象的依托，也未偿不可。这可以理解为最基本的一层观念依托，“游潇湘的帝子”作为“天帝二女”意象在画面中隐潜在最深层态中画家所意图表现的潜在的精神意象，这一意象，如果熟悉《山海经》文本，当很能引起观画者、研究者这一共同的最为深层的原始记忆、初始精神意象。《潇湘图》这一层面的精神意象可以看作《潇湘图》最基本的观念依托，即使不是画家创作此图的本意，如“河伯娶妇”、“风俗”题材一样，是董源《潇湘图》所欲表达的潜意识深处的原始神话观念内容之一。如果有这一根据，则可以将董源《潇湘图》创作所依据的文本推向了战国末年、西汉初年，无疑将董源《潇湘图》

的精神意象进一步上溯到了战国、西汉，接通了新的历史文化渊源。

其二、“黄帝”说

据《庄子·天运》，庄周说：

(黄)帝张咸池之乐于洞庭之野。

《庄子·至乐》又说：

咸池九韶之乐，张之洞庭之野。

张君房(公元1001年前后在世)说：

帝以容成子为乐师，帝作云门、大卷、咸池之乐，乃张乐于洞庭之野。(宋张君房《云笈七籟·轩辕本纪》)

黄帝曾经于洞庭之野“张咸池之乐”，根据这一神话内容，董源《潇湘图》所要表现的内容则侧重“洞庭张乐地”这一诗句的内容，应属于描绘黄帝巡游洞庭故事。董源《潇湘图》将人文初祖作为描绘的对象，亦可以得到合理的解释，这应该看作第二层态所欲表现的内容、精神意象。这样，则将董源《潇湘图》图像所蕴含的精神意象推进到了上古时代。

其三、湘水配偶神说

根据屈原屈原(约前340年—约前278)

《九歌·湘夫人》，一般认为帝子为湘水配偶神，屈原作了二神相会的形象描绘：

帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。  
 袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。  
 登白蘋兮骋望，与佳期兮夕张。  
 鸟何萃兮苹中，罾何为兮木上。  
 沅有芷兮澧有兰，  
 思公子兮未敢言。  
 荒忽兮远望，观流水兮潺湲。  
 麋何食兮庭中？蛟何为兮水裔？  
 朝驰余马兮江皋，夕济兮西澨。  
 闻佳人兮召予，将腾驾兮偕逝。  
 筑室兮水中，葺之兮荷盖。  
 荪壁兮紫坛，播芳椒兮成堂。  
 桂栋兮兰橈，辛夷楣兮药房。  
 罔薜荔兮为帷，擗蕙櫜兮既张。  
 白玉兮为镇，疏石兰兮为芳。  
 芷葺兮荷屋，缭之兮杜衡。  
 合百草兮实庭，建芳馨兮庑门。  
 女媭缤兮并迎，灵之来兮如云。  
 捐余袂兮江中，遗余褋兮澧浦。  
 搴汀洲兮杜若，将以遗褋兮远者。  
 时不可兮骤得，聊逍遥兮容与！

(战国 屈原 《九歌·湘夫人》)

这一文学意象的出现，对于后人文艺创作无疑产生了非常的影响。所以直到明末清初，顾炎武仍然支持这一观点，他说：

湘水之神，有后，有夫人。

(清 顾炎武 《日知录》)

认为湘水之神为男神，配偶为后、夫人两位女性神，但不是“娥皇”、“女英”。而王夫之《楚辞通释》言：

湘君，湘水之神，夫人其配也。

认可湘水配偶神说，但认为湘君为湘水之神，男性，湘夫人为湘水神湘君之妻。将两为女性神转化为一对配偶神。如果说董源《潇湘图》所描绘的对象为这两位神人，从作者创作原意来看，似乎应该排除，但从江南风俗的角度分析，画家创作意图中当仍含此所欲表达的内容，故此为又一绘画层面的观念内容、精神意象。依据这一文本，董源《潇湘图》的精神意象又具有了春秋、战国时期江南楚地的神话内容和风俗内容，接通了江南楚地春秋、战国的精神意象。

其四、“娥皇”、“女英”说

又据王逸楚辞注说：

言尧二女娥皇、女英，随舜不及，堕湘水之中，因为湘夫人也。

司马迁（前145或前135—前87？年）《史记·秦始皇本纪》又言：

二十八年，浮江至湘山祠，逢大风，几不得渡。上问博士曰：“湘君何神？”博士对曰：“闻尧之女，舜之妻，而葬此。”

认为湘水二女神为“娥皇”、“女英”。董源《潇湘图》所直接描绘的绘画内容、所欲表现的精神意象，按照董其昌的论断，当以此为画面呈现出来最可被我们释读的直接内容和精神意象。“游潇湘之帝子”当为“娥皇”、“女英”，通过对“娥皇”、“女英”的描绘，由之来追忆具有悲剧色彩的舜帝，从而完成对当下的超越和精神的提升，这也是文士精神自我提升、内部转化的必经之路。董其昌坚决主张董源《潇湘图》为“洞庭张乐地，潇湘帝子游”的诗意表现，显然有“娥皇”、“女英”故事为依据的成分。从“娥皇”、“女英”为尧之女（帝子一）、舜之“妃”方面看，也符合“帝子游”中的帝子身份。尤其舜帝被禹放逐荆楚大地而去世，“二妃从征”，因而具有了相当的悲剧色彩：

（舜）南巡狩，崩于苍梧之野，葬于江南九疑。

（西汉 司马迁《史记·五帝本纪》）

董其昌将此件作品描绘的对象指向“娥皇”、“女英”，以此主题来理解、诠释董源《潇湘图》的绘画内容和精神意象，更具有震撼性和悲剧性气氛，对于后世文人心灵的影响也更为剧烈。这是继董源创作《潇湘图》六、七百年以后董其昌所揭示出来的第四种诠释本。此一诠释成立，应该是《潇湘图》最被文人画家接受的一种理解方式，符合他们的心理期待。所以，为什么《潇湘图》一再为文人画家所认可，当与“潇湘”精神意象中所蕴含的这一特定精神情境有关。

将远古神话中的天之二女、湘水之神与历史人物联接起来，洞庭、潇湘带有了最初的人文意义。此件作品意象，不仅含有上古神仙故事意象的表达，即楚地湘水之神湘君、湘夫人意象（一对配

偶神），同时又有舜帝二妃、尧帝之女意象的呈现，人文之祖黄帝也与潇湘洞庭发生了联系……，从上古神话到仙学思想到正统观念、政治避难思想、隐逸思想，几乎都与此产生了深刻的关联。董源创发的《潇湘图》山水样式，成为后世文人山水画的重要题材之一。在这一山水样式中所具有的远客、贬谪精神意象，处于最为核心的地位。

相对于中原核心地区而言，潇、湘地区仍属于域外地区，在古人心目中荆湘又含有远客和贬谪的成分。《史记·天官书》说：

翼为羽融，主远客。转为东主风，其旁有一小星，曰长沙。

张守节《史记正义》则言：

翼二十二星，转四星长沙一星，辖二星，合转七星，皆为鸡尾，于辰在巳，楚之分野。

翼珍为荆楚分野，所以古人诗文中关于潇湘的题咏才有远谪、流放的政治沉沦之感，这种思想情绪，很自然地在文人士大夫中产生深刻的共鸣，“荒远灭没”的潇湘意象具有了内在的观念基础。舜帝、屈原、贾谊、李白、苏东坡……远谪放逐，尤其舜帝、屈原、贾谊，皆谪死潇湘之地，“潇湘”意象中也就含有的人生不遇、政途坎坷的悲剧成分。楚国在强盛时，三分天下有其二，最终却被秦所灭，吴、东晋、宋、齐、梁、陈、南唐等许多在江南所立的国家，大都国祚短促，其政治悲剧意识也进一步加重了“潇湘”意象的悲剧色彩，作为国家象征和楚人崇祀的祖神舜帝无疑也具有重要的象征意义，相对于南方地区建国的画家和文人画家，个人遭际荣辱与家国之悲、国家正统观念等，都在他们内心引起深沉都回响，有着极为真实的感受，终于演化出《潇湘图》经典山水样式的基本格调。《潇湘图》所蕴含的远谪放逐精神意象无疑会在文人士大夫尤其被贬逐外放的士人心目中产生深刻的共鸣。从所遭受的政治压力中获得解脱以及弥合个人失意使情感世界所遭受的创伤，都需要在虚构的、自觉幻造某种精神氛围中加以净化才成为可能，由之获得心理上的补偿与解脱，所以在潇湘图样、相关“舟渔”图像中，始终含有不尽的政治缱绻情绪在其中也就不难理解了。贬逐

者如此，因种种原因不得升迁者、未能入仕者更是如此，都有“以渔为寄”的强烈的精神情感蕴藉其中：

洪庵在谪所，因谈离骚，浩然有江湖之思，作潇湘两图以寄兴，自题云：

一片潇湘在笔端，骚人千古带愁看。  
不堪秋着枫林港，雨阔烟深夜钓寒。

（元 韦居安《梅磴诗话》）

所以“潇湘”图像从悲剧意识中也逐渐生发出具有“隐逸”思想的象征内涵。既然不能通达显要，使政治抱负得到实现，就在《潇湘图》所呈现的精神意象中得以沉浸，由之而忘却外在的不安、烦恼和痛苦。

可以说，董源《潇湘图》不仅含有上古神仙故事意象的表达，即楚地湘水之神湘君、湘夫人意象（一对配偶神），同时又有舜帝二妃、尧帝之女意象的呈现，人文之祖黄帝也与“潇湘”、“洞庭”发生了联系……，从上古神话到仙学思想到正统观念、政治避难思想、隐逸思想，几乎都与此产生了深刻的关联。这使董源《潇湘图》因图像中所具备的精神内涵和内容而具有文化象征的意义，成为文人画理想中的精神精神承载之物。

五·董其昌诗意释读董源《潇湘图》图像内容的合理性开张

董其昌通过诗意境象创造性地释读董源《潇湘图》的图像内容，通过诗意境境的开启，在与诗人的会通中获得了心灵上的强烈共鸣和精神超越，这也非常暗合董其昌的政治遭遇和文化心境。董其昌虽然为政府的重要官员，但由于晚明极为恶劣的政治环境中，很难能有施展抱负的机会。董其昌的政治处境也并不顺利，相当多的时期内一直处于压抑、贬抑状态，因而在政治道路上不得不走向明哲保身的退隐之路。董其昌虽然身处高位，但一生真正在朝堂并没有几天，绝大多时间均是在家乡中度过，而他身任湖广提学副使出使湖南时，在潇湘一代度过的经历，使他与历代贬逐外放意象获得了精神上的强烈共鸣与内心的深刻体验。董其昌通过对《潇湘图》的重新释读，是一个通过审美置换的方式，将自我精神外放于先古阶段与古人之心相会的行为，藉以释放长期蕴含对负能量，获得内心的解脱和超越：





忆余丙申，持节长沙，行潇湘道中，秉葭渔网，汀洲丛木，茅庵樵径，晴峦远堤，一一如此图，令人不动步而重作湘江之客。（明 董其昌《画禅室随笔》）获得“作湘江之客”的权利，藉以安定了自我身心。董源长期的闲置身份也与董其昌长期贬抑、主动退隐的社会身份和政治角色有相似之处，这也是他为什么能与董源《潇湘图》产生共鸣、获得欣赏的一个重要原因。

诗意境象不仅仅在绘画作品中有如此表现，具有如此的重要性，在音乐中亦有所显现。著名古琴曲《潇湘水云》是南宋政治家郭楚望有感于自身的政治际遇，心潮难平、心绪缠绵徘徊于潇湘之下而奏出的抑郁悲愤之音，徐上瀛（约1582—1662）评述说：

今按其曲之妙，古音委婉，宽宏而淡茂，恍若烟波浩渺，其和云声二段，轻音缓度，天趣盎然，不啻云水容与。至疾音而下，指无阻滞，音元痕迹，忽然云驰水涌之势，泛音后重重跌宕，幽思深远。（明 徐上瀛《大还阁琴谱·潇湘水云》）

音乐亦以音乐的形式表述了内在的深沉感受，这种深沉之感受将人逼回远古的历史空间之中，即让人的心灵重新回到那曾熟悉的原始环境之中，以人文的熟悉来对抗陌生自然和政治遭遇对当事者心灵的强大冲击，以试图产生人与自然的亲和，在“云水容与”、“幽思深远”中消除对心灵的创伤。俄国里亚多夫（1855—1914）于《魔湖》中写到：

宁静而优美的俄罗斯湖泊，常常亲切的感受着那在寂静中不断变化的色彩、光线、阴影和空气。我曾在俄罗斯传说中寻找关于这样湖泊的描述，然而那些传说并不是为了满足我创作的需要，而是中断故事情节。我追求着那样的意境，在一片寂静中突然什么东西发出卡察卡察的音响，一阵微风掠过湖面后悄然离去。

里亚多夫所向往的意境，亦是诗意的追寻。从传说中寻找关于这样湖泊的描述，将传说和当下的直接感受融为一体。相对于董其昌而言，正是通过诗意融汇，从与董源《潇湘图》的交汇中寻

找到了精神的安息之地，并以此来达到安身立命的目的。可以说，董其昌站在远非一般人所能理解的高度紧紧关注董源《潇湘图》的诗意融汇和风格迭变，以试图重塑可被确知的精神传统，维系正脉而试图使慧命永固，以消解来自于现实政治生活中的冲突，以及精神紧张、绝望、颓丧所产生的强大心理压力，并将对现实的感受、体悟和觉解创造性地融入到他所领会的《潇湘图》的图像内容和精神意象之中，以试图完成自我精神上的真正超越。正是对《潇湘图》对重新释读之中，借助诗意境象，释读、构建处了新的主观精神世界，完成对自我的内在超越，彻底完成对历史和文化的终极超越。

任何文化创建，任何图式构成，都要受到先在文化观念的支配。画家不断向上进行历史文化的追溯，其实是为了向新的未知世界持续性开拓进行奠基。董其昌如此看重董源的《潇湘图》，融合诗意境象进行精神意象的多重开启，亦有深刻的历史文化心理因素积淀其中，政治理想观念、隐逸思想以及强大的政治压力和文化上面临的重大变革，促使董其昌对董源《潇湘图》作出如此的释读。历史上没有哪一位画家象董其昌这样如此自觉地梳理整个文化体系，自觉、有意识地关注绘画演进的整体态势。虽然当时董其昌并没有意识到海外基督教文明的巨大体系和伊斯兰教文明体系对东方文化的直接影响（利玛窦来华以及与晚明的文人士夫集团的接触，董其昌本人或许同利玛窦有过直接接触），但董其昌确实已经隐约预感到文化危机的全面爆发。晚明时期不仅仅面临历史、文化的严重压力，而且也开始出现外来文化的冲击。寻找到文化出路、精神出路，首先要对以往对历史文化、传统积淀进行摸底、清理和整合，然后才能对外来压力进行合理地解决。董其昌之所以开启诗意境象，亦是镇定精神的需要，使心灵有所安宁，将个人政治荣辱遭际带来的精神创伤进行弥合。这也是董其昌对董源《潇湘图》进行如此诗意释读的一个较为直接的原因之一。另一方面，董其昌诗意境象的开通，也有传统历史文化对外来文化的本能对抗，毕竟晚明工商业的高速发展已

使东方和西方开始进一步接触，董其昌所处的时代，澳门也已经割让葡萄牙，这一历史情境，作为明政府的高级官员，董其昌不是没有真切地感受。而在朝鲜和在东南沿海的两次抗倭战争，对他来说，更是记忆犹新。而晚明社会危机的全面爆发，如天启、崇祯年间农民起义的愈演愈烈、宦官专权、朝廷党争、后金的崛起以及台湾被荷兰占领等，都使董其昌有着更为深刻的忧患、危机意识。这一切重大社会事件在董其昌的意识中不是没有反映，董其昌以诗意贯穿画道，也许是一种历史的必然，他试图以此整合画道，以强大的文化慧命敛缩于画道之中来对抗外在压力对他内心的强烈冲击。

《潇湘图》所蕴含的家国观念以及政治悲剧意识也暗合了董其昌所处的时代北京，所以才引起董其昌内心的如此共鸣。董其昌诗意诠释《潇湘图》，不仅有着对历史的超越和当下体验，而且也有着宇宙空间上的超越和体验。徐建融研究董源的《潇湘图》，在《中国山水画的宇宙感兼论 潇湘图 的图象学涵义》中感慨地说：

咸池之乐作为一幅流动的《潇湘图》昭示了宇宙的最深微的结构形式，它的意境所指向的是一个道可载之而与之俱的超越地理域限的广漠无垠的大睿。至此我们就不难理解，为什么张志和画洞庭山必应歌节而成，为什么宋迪的《潇湘八景图》能被直接翻译成音乐的语言，以及为什么《潇湘图》的真正涵义是非地理学的而是图像的。

（当代学者徐建融在《中国山水画的宇宙感兼论 潇湘图 的图象学涵义》1989.1 45页《朵云》）说：

（董源）《潇湘图》昭示了宇宙的最深微的结构形式”，以之沟通了天地万物之关系，人在四维之中也就具有了自存的意义。这亦暗合了董其昌的政治理念、道德理想和文化意识，董其昌亦确认《潇湘图》已经尽可能将精神意象直接提升到深刻觉解宇宙深微结构的高度了。只有诗意地穿透历史和现实的关系，汇融宇宙本体、自然、社会历史文化以及当下存在的政治关系，诗意表述《潇湘图》，才能完成自身对现实和政治理想的超越。可以说，历史意识、时间意识深深影响了董其昌绘画精神世界

的生发和构成，并化作诗意景象、缓缓的音乐节奏在优美的图像中呈现出来。从对《潇湘图》的诗意释读上，我们可以充分感受到董其昌绘画思想的形成过程，他通过诗意景象与风格重组，完成了自我精神的体认和绘画方法的构建。

董其昌定《娶妇图》为《潇湘图》，通过诗意开启，将精神存在的历史归依一直推进到被认为正统之祖的舜帝时代，藉以象征性地、幽微地传达出董其昌自身的政治理想和文化价值观念，对抗、消解了现实世界对他心灵的冲击，《潇湘图》所蕴藉的精神内容也就在这种精神体任中扩大开去，这是董其昌自我诗心开启的结果，通过与古人诗意之会通，打破了历史空间对心灵的限制，重新开启了董源《潇湘图》图像闭合的精神世界，将观者引入到了更加广阔深邃的精神世界。董其昌通过绘画诗意景象的汇通，不断地进入历史深处，使被遮蔽不明的绘画精神从被误解、附会中得到重新释读和领会。正是由于文化意识和精神观念的重新参与、诗意景象的会通，使董其昌释读的《潇湘图》图像内容与前人乃至一般观画者有着明显的不同甚至是截然相反的结论。诗意景象的照会，使“娶妇”这一精神意象最终被六朝精神、被上古时代圣王的精神意象所代替，“娶妇”这一仅仅具有社会风俗内容的图像最终也便让位于更为本真、深刻的社会思想主题和精神主题，从而使舜之政治遭遇与谢眺在诗意中所表述的心事以及董其昌本人在当时文化、政治上的处境通过诗意的融汇中被关联起来，在特定的历史情境中呈现出蕴藉在图像深处的深邃的精神要意和文化内涵得以逼显现身。所以即使从今天看来，董其昌的诗意释读仍然具有相当的文化意义和价值。以神来之笔游戏神通，通过畅通的精神通道在幻化的世界中安身立命，寄托自己的理想和抱负，也许只有在艺术中的创造过程中才能获得，也才能有个人才性和智慧的淋漓尽致的挥发！

董源的《潇湘图》当是以客观真实背境为依据而进行的，当然与当时的精神进境有极大的关系。后来人们在研究董源、巨然、荆浩（唐末—936年）、关同

（生卒年不详，约活动于十世纪）一道开启的以客体山水为表现对象的山水画时也发现了这一问题，认为董源的山水创作不仅是对自然真实景物的描绘，而且也是精神观念的体现：“作为恒常有序的宇宙客观形象，北宋的山水画据说蕴含着当时物理学理论与新儒学的社会秩序哲学”，由此可知此一时期山水画的生发与精神观念的进展应有着密切的关系，《潇湘图》的创制，与蕴含历史深处的精神观念、精神意象有深刻的关系，也与当时对江南平远山水的发现有关。《潇湘图》所呈现出来的这一诗意景象，当有着对远古精神的追唤和诗意觉醒，借助六朝、先秦诗词中的潇湘景象，确立出新时代的图像范本。沈括（1031-1095年）在观看到了董源的绘画作品后曾说：

江南中主时有北宛使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇崛之笔，其后建业僧祖述源法，皆臻妙理。大体源及巨然画笔皆远观。其用笔甚草草，近视之几下类物象，无则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画《落照图》，近观不二，远视村落杳然深远，悉是晚景，远峰峰顶宛有反照之色，此妙处也。

（宋 沈括 《梦溪笔谈》）

认为董源的绘画虽然是以其客观真境的再现为归依，但“其用笔草草，近视几不类物象”、“幽情远思，如睹异境”，外则“远视景物粲然”，已经创造出了远非江南真山可比的精神空间。又如《宣和画谱》评述董源的绘画特色时所言：

至其自出胸臆，写山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林露烟云，与夫千岩万壑，重汀绝岸，使览者得之，真若寓目于其处也，而是以助骚客词人之吟思。（宋《宣和画谱·卷十一·山水·二》）不仅董源为然，五代前蜀李昇的《潇湘烟雨图》也被冯梦祯称为：“笔意潇洒，浓淡有无，含不尽之妙”，“笔意潇洒”、“以助骚客词人之吟思”，五代潇湘图像的成功创制，为文人从事绘画创作开启了一条新的路线。“潇湘图像”的出现，为后世山水图像的创制打开了新的精神拓展空间，也预示、标志一个新的时代悄然来临。